

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ПОВЕСТИ Я.П. ДЕ БАЛЬМЕНА “НЕ ДОСТАНЬСЯ НИКОМУ – НИ МНЕ, НИ ЕМУ, ЗЛОДЕЮ МОЕМУ”**

*У статті розглядається вказана повість крізь призму театральності, як стильової особливості даного твору, так і романтичної епохи в цілому.*

**Ключові слова:** театральність, театр, романтична епоха, театральні прийоми.

*В статъе рассматривается указанная повесть сквозь призму театральности как стильовой особенности данного произведения, так и романтической эпохи в целом.*

**Ключевые слова:** театральность, театр, романтическая эпоха, театральные приёмы.

*The specified narrative is studied in the prism of theatricality, as stylistic feature of this work, and as a romantic epoch in the whole.*

**Key words:** theatricality, theatre, romantic epoch, theatrical method.

Ю.М. Лотман в своей работе, посвящённой театру и театральности первой половины XIX века, отмечает: “Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей... Искусство становится моделью, которой жизнь подражает” [1:621]. Если в XVIII веке жизнь и игра (театр) чётко разграничивались, то в новую романтическую эпоху эти грани размываются, исчезают, возникает новый тип поведения человека: “жизнь-театр”. Театр активно посещают, играют в аматорских спектаклях, на домашних сценах.

Действие повести Я.П. де Бальмена “Не достанься никому – ни мне, ни ему, злодею моему” начинается в театре: “Играли “Двумужницу”. Театр был так набит, что невозможно было протолкнуться” [2:64]. “Двумужница” – пьеса известного в I п. XIX века драматурга А.А. Шаховского, впервые поставленная в Петербурге в 1832 году. Постановка пьесы принесла автору большой успех, её фабула связана с любовным треугольником. Главный герой повести де Бальмена молодой офицер Бренский приходит на спектакль в надежде увидеть Лизу – девушку, в которую он влюблён не без взаимности. Лиза в театре. Любовные страсти, подогреваемые пьесой Шаховского, овладевают героями. Описывая чувства влюблённых в традициях неистового романтизма, в начале повести автор не лишён некоторой иронии. Выскажем предположение, что ирония могла появиться под влиянием “сцены в театре” из I части “Евгения Онегина” А.С. Пушкина, так как многие эпизоды повести напоминают строки знаменитого романа. На комический эффект рассчитано и признание Бренского своему товарищу в том, что он не заметил сцены пожара, так как был занят исключительно созерцанием предмета своей страсти.

Первое действие пьесы Шаховского (упомянутый пожар) проходит для героев почти незамеченным. Их взоры устремлены друг на друга. Но последующие действия всё больше и больше распалаяют души влюблённых, которые начинают отождествлять себя с главными героями пьесы: Груней и Башлыком. Бренский “так страстно, так вырази-

тельно смотрел то на сцену, то на Лизу, что она не могла снести огня его очей и не смела обратиться к актёрам, ибо и там видела его, всё его в грозном виде Башлыка” [2:66]. Мелодраматическая развязка пьесы, финальная фраза Башлыка, брошенная своей возлюбленной: “Не достанься ж никому – ни мне, ни ему, злодею моему!” – повергает Бренского в состояние аффекта. Автор повести пишет: “О, если бы автор и исполнитель роли Башлыка видел бы в эту минуту положение Башлыка, во сколько бы раз оно было бы для них лестнее всех рукоплесканий прихотливой публики! И сердце, исполненное духом Башлыка, рвалось тут, стремилось, летело к Груне в образе Лизы” [2:67]. Пьеса Шаховского начинает играть в судьбах героев роковую роль. Лиза и Бренский примеряют на себя образы Башлыка и Груни, играют их роли. Чувство, которое зарождалось между едва знакомыми героями, после спектакля преисполнилось страстью. Пьеса не выходит у них из головы, и во время следующей встречи под впечатлением от пережитого они открывают друг другу свои чувства. Навязчивой фантазией становится для героев трагическая развязка пьесы. Бренский говорит: “Лиза! Если бы я знал, что ты когда-нибудь будешь принадлежать другому – я убил бы тебя! О, я настоящий Башлык!” [2:71].

Ключевая фраза “Не достанься никому – ни мне, ни ему, злодею моему”, произнесённая вначале истории, появляется на её протяжении как мотивация событий и, наконец, замыкает повесть. Она становится тем тезисом, который реализуется в ходе развития сюжета. Когда отец Лизы решает её выдать замуж за богатого Златогорского, она просит Бренского убить её на глазах у мучителей: “... чтобы я не досталась никому – ни тебе, ни ему – злодею твоему”. С этими же словами на устах Бренский убивает Лизу. Последняя фраза повести: “Он выстрелил прямо в сердце, и безжизненное тело девицы упало к ногам неумолимого отца” [2:75].

Неистовые страсти, вызывающие ироническую усмешку не только у сегодняшнего читателя, но и, наверняка, вызывавшие её у несентиментальных современников де Бальмена, могут быть понятными, если посмотреть на них в контексте романтической эпохи и, в частности, её “театральности”, что является целью нашей статьи. В своей работе мы будем опираться на положения, высказанные Ю.М. Лотманом в работах, посвящённых этой проблеме.

Говоря об особенностях русской литературы послепетровской эпохи, Ю.М. Лотман отмечает её “своеобразное двоemiрие”, когда идеальный образ жизни в принципе не должен был совпадать с реальностью: “... с того момента, как культурный человек той поры брал в руки книгу, шёл в театр или попадал ко двору, он оказывался одновременно в двух как бы сосуществующих, но нигде не пересекающихся мирах – идеальном и реальном” [3:295]. Новое время выдвигает романтический идеал единства поведения: художественный текст воспринимается как программа бытового поведения. Такое поведение выглядит картинным, театральным, рассчитанным на публику. Вместе с тем “театральность” поведения не означает “неискренности или каких-либо негативных характеристик”, являясь “лишь указанием на то, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл”, происходит его “укрупнение”, распределение между реальными знакомыми типовых литературных масок. Если идеальное поведение героя классицизма мог перенести в жизнь лишь “исключительный человек, возвысившийся до идеала” [3:173], то поведение романтическое было более доступным, так как предполагало не только достоинства, но и пороки. Герои

маститых писателей-романтиков вызывали к жизни фаланги подражателей, переносивших на сцену жизни литературные сюжеты: “сама действительность спешила подражать литературе” [3:174]. Поступки романтиков стали определяться сюжетами художественных произведений, масками персонажей. Разыгрываются варианты поведения литературного героя в жизни. Возникает стремление бытового романтизма снять всякие ограничения к безудержности поступка, смысл которого был в том, чтобы совершить неслыханное, поразить, превзойти соперника. Ю.М. Лотман утверждает, что такое поведение заключало в себе вольномыслие, протест, страстный порыв человека к радости, счастью. В этом смысле учёный указывает на традицию философии XVIII века, исходящую из того, что счастье заложено в природе человека, соответственно стремление к счастью согласуется с предписаниями природы и морали. Призыв к самоотречению воспринимался как выгодный деспотизму, а страсть – как эквивалент свободы, разрушения цепей рабства. Как следствие появляются два идеала поведения: “гражданин, полный ненависти к деспотизму” и “страстная женщина, исполненная жажды счастья” [3:188]. Сфера искусства воспринимается как образец, модель для подражания в реальной жизни. Ю.М. Лотман в своих работах приводит многочисленные примеры того, как люди романтической эпохи строили своё личное поведение, судьбу по литературным и театральным образцам, сюжетам живописных полотен. Учёный пишет: “Связь между этими видами художественного текста была в интересующую нас эпоху значительно более очевидной и тесной, чем это может представиться читателю нашего времени” [1:637].

Таким образом, будучи сыном своего времени и сословия, находясь, вероятно, о чём свидетельствуют замечательные рисунки Я.П. де Бальмена с изображением театральных сцен, как и многие, под обаянием театрального искусства, писатель переносит действие своей повести в театр, а судьбы своих героев разыгрывает как театральную пьесу. В повести реализуется романтический принцип единства поведения: идеальный и реальный миры пересекаются. И как бы это не выглядело натянуто и театрально в повести, тем не менее, автор, как в зеркале, отразил романтические устремления эпохи к единству поведения, характеризовавшие, в частности, декабристов [3]. Семья де Бальменов была близка и в родстве с семьями декабристов, а духовную близость с ними, их эстетику Я. де Бальмен не раз демонстрировал в своих произведениях.

В повести “Не достанься никому...” мы наблюдаем, как герои переживают процесс вчувствования, начиная представлять себя в образах Груни и Башлыка. В работе “Психология искусства” Л.С. Выготский, отмечая способность вчувствования повышать ценность человека, приводит цитату из Т. Липпса: “При виде душевного страдания повышается не что иное, как именно это объективированное чувство самооценности; я в повышенной степени чувствую себя и свою человеческую ценность в другом, я чувствую и в повышенной степени переживаю, что значит быть человеком... И средством к этому является страдание...” [4:318]. Кроме того, трагедия “вызывает к жизни наши самые затаённые страсти” [4:318]. В.Волькенштейн писал: “Драматург как бы говорит вам: вы робки, нерешительны, послушны... посмотрите же, как действуют сильные люди, посмотрите, что будет, если вы поддадитесь своему честолюбию, или сладострастию, или гордости и т.д. и т.д., попробуйте последовать в моём воображении за моим героем, неужели это не соблазнительно – дать волю своей страсти!” [5:155]. Я. де Бальмен точно

подметил и отобразил в своей повести то, что эстетическая реакция на произведение искусства является сильнейшим раздражителем для дальнейших поступков. И если страсть вызывает неодолимую потребность в действии, то искусство даёт разрядку страсти, её изживание в поступке или на уровне эмоций. Герои де Бальмена изживают свою страсть в поступке, автор – в творчестве.

Повесть “Не достанься никому...” носит автобиографический характер. Она написана под влиянием драматических событий в жизни молодого писателя. Девушку, которую он любил и на которой хотел жениться, намеревались выдать замуж за другого против её воли (в основе повести те же события). Необходимо отметить, что все известные произведения Я.П. де Бальмена так или иначе связаны с историей его драматических отношений с Софьей Вишневской. Тема любовной страсти – главная в творчестве писателя, так как в период работы над сборником повестей, в который входит и данная повесть, он был захвачен этим чувством. Его повести – это выход, разряд страсти, варьирующийся в зависимости от обстоятельств, возможность разрешить проблему в разных вариантах: от демонической мести до смирения и самозабвенного служения ближнему. Если учесть психологический факт, что человек потенциально может прожить множество жизней и различных судеб, то творчество как раз и является такой возможностью.

Новые возможности поведения давал театр: “То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения” [1:621]. Я.П. де Бальмен выстраивает судьбы своих героев Бренского и Лизы по театральным образцам, используя в повести театральные приёмы, специфические формы сценичности. В основе повести, как это бывает в драматическом произведении, острое социальное противоречие: материальное неравенство и деспотизм родителей, встающие на пути к счастью влюблённых. Как следствие, возникающий драматизм неосуществлённых желаний и прямое противоборство героев. Весь ход произведения подчинён единому внешнему действию с его перипетиями. В основе композиции повести просматривается членение текста на сценические эпизоды. Можно выделить, к примеру, следующие: “Сцена в театре”, “Театральный разъезд”, “На квартире Бренского”, “Сцена в саду”, “Разговор Лизы с отцом”. Особенно показательна финальная сцена, состоящая, практически, из реплик героев. Немногочисленные слова автора с лёгкостью могли бы быть заменены авторскими ремарками: “Вдруг дверь отворилась, и Бренский вошёл...”

– Лиза! – сказал он. – Любишь ли ты меня?

– Люблю более жизни!

– Хочешь ли жить без меня?

– Не хочу. Лучше смерть сейчас. Я её зову, как бога!

– Ты решила?

– Решила.

– Вы сами слышите? – продолжал он, обращаясь к Звездичу. – Скажите неизменное слово – отдаёте ли вы мне её?

– Никогда! Никогда! – вскричал старик с бешенством. – Лучше увижу её мёртвою. Я сказал и сдержу слово. Она будет за ротмистром Златогорским, или пусть лучше увижу труп её здесь, у ног своих!

– Это ваше последнее слово?

– Неизменное, как судьба.

– Итак, Лиза, прощай! Обними меня в первый и последний раз.

Она бросилась к нему на шею и повисла на груди его” [2:75].

Авторские ремарки напоминают своей лаконичностью и описанием ночи (“Сцена в саду”): “Июльская светлая ночь. Природа дремлющая, серебряная бледность мерцания луны, чистое прозрачное небо, усеянное звёздами. Манило на берег небольшого озера” [2:69].

В повести мы видим ориентацию не только на театральные, но и на живописные средства художественного моделирования. О триаде “сцена-жизнь-полотно” как о доминирующем коде дворянской культуры Ю.М. Лотман писал в статье “Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека XIX столетия”: “Общность живописи и театра проявилась, прежде всего, в отчётливой ориентации спектакля на чисто живописные средства художественного моделирования: тяготение сценического текста спектакля не к непрерывному (недискретному) течению, имитирующему временной поток во внехудожественном мире, а к отчётливому членению на отдельные синхронно организованные неподвижные “срезы”, каждый из которых заключён в сценическом обрамлении, как картина в раме, и внутри себя организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне” [1:637]. Эта особенность вызвала к жизни специфический жанр живых картин. А. Шаховской, автор упомянутой “Двумужницы”, в 1821 году поставил на петербургской сцене одноактную пьесу “Живые картины, или Наше дурно, чужое хорошо”. Актёры представляли застывшие живые картины. Такой распад на относительно неподвижные сцены, “картины”, мы наблюдаем в повести Я.П. де Бальмена, например: “Пасмурен сидел Звездич в больших креслах. Тяжёлая дума изморщила суровое чело его, на коем изображалась непоколебимая, решительная воля. Возле него стояла Лиза в чёрном платье, с неподвижным взором, выражавшем ту же твёрдость души и непреклонность характера, коими так славился отец её. Напротив сидел ротмистр Златогорский с улыбающимся лицом и играл выпущенной цепочкой часов своих” [2:74]. В финальной сцене повести можно выделить такие “картины”: “Последнее объятие”, “Выстрел “прямо в сердце””, “Лиза у ног жестокого отца”. Следует также отметить, что наряду со сценами, тяготеющими к образованию “картин”, в повести есть и “подвижные” “текущие” сцены, которые с трудом расчленяются. Это можно объяснить наличием двух стилей бытового поведения: “подвижного” и “картинного”, лежавших в основе театрализации частной жизни романтической эпохи [1:641].

Интересен в повести пример использования театрального приёма вещи с символическим значением в описании театра. Такая вещь как фрак у де Бальмена становится знаком, маркером определённого рода людей и их названием (“фрачники”), знаком принадлежности к некоему социальному слою. Головки же дам в ложах презентуют самих дам, а богатые аксессуары – их обладателей: “Все ярусы лож были унизаны головками дам и модными причёсками фрачников. В креслах кое-где блистали богатые шляпы, кивера, аксельбанты” [2:64]. Использование данного приёма помогает автору визуализовать картинку.

Среди приёмов театрализации автор использует романтическую маску как характерную черту для эпохи в целом: “... романтизм требовал постоянной маски, которая как бы срасталась с личностью и становилась моделью её поведения. Такой стиль построения личности воспринимался как величественный... Есть эпохи, когда искусство властно

вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни” [1:635]. Герои де Бальмена надевают маски героев Шаховского, разыгрывая драму своей собственной жизни. В.В. Виноградов отмечал, что за маской может прятаться сам автор, так как это один из способов показать состояние своей души [6:261]. Это суждение применимо к творчеству де Бальмена, так как главный персонаж его повестей всегда один и тот же тип героя, всегда глубоко автобиографичен. Романтическая маска реализуется в вербальных формах театрализации через диалог и монолог, основанных на романтической “литературности”.

Высказывания персонажей имеют решающее значение, служат их самораскрытию, движут действие. Слова героев являют сплошную непрерывную линию, ведущую к развязке (лейтмотивом является фраза “Не достанься никому – ни мне, ни ему, злодею моему”). Авторское повествование выполняет второстепенную роль по отношению к словам персонажей. Монологическая речь в повести отображает переживания и намерения героев в повышенно-эмоциональной форме, что усиливает пафос и драматизм. Речь главных героев повести де Бальмена, как и традиционных героев драмы, потенциально звучна, рассчитана на широкое пространство сцены и массовый эффект театральности: “Театр и драма нуждаются в ситуациях, где герой высказывается перед публикой..., а также в театрализирующей гиперболе: драматическому персонажу нужно больше громких и внятно произносимых слов, нежели того требуют изображаемые положения” [7:101]. Тому пример монолог Бренского: “Клянусь вам всем, что свято, что и в жесточайшей пытке не откажусь от теперешних слов моих. Да и как отказать от единственной отрады – от этого чувства, столь высокого, которое меня перерождает, возвышает в собственных глазах моих! Нет, я умру с ним, умру с любовью безнадежной” [2:70]. Герои повести безоглядно предаются страстям, они решительны, картинны в выражении мыслей и чувств. Такое поведение даёт широкие возможности для сценического воспроизведения через интонации, жесты, мимику. Монолог с одной стороны создаёт общую эмоциональную атмосферу, с другой являет собою продуманную речь, в которой выделяется подача темы, её развитие и вывод. В порыве чувств Бренский произносит монолог: “Лиза!.. Ты у меня одно сокровище на свете. Я беден. Я не вкушал удовольствия роскоши. Я никогда не знал, что такое излишество. Но зато теперь! О, эта радость убьёт меня! Моё сокровище! О, как я дорожу им! Горе! Горе тому, кто вздумал бы похитить его у меня!..” [2:71].

Диалог является средством характеристики персонажей в эпическом произведении, в драме – это главный способ изображения действия. В повести диалог по-театральному стремителен, служит мгновенному разворачиванию действия. Вот как читатель повести без предисловий узнаёт о решении отца выдать Лизу за нелюбимого:

– Батюшка! Я люблю Бренского. Я поклялась ему. Не губите меня. Не принуждайте убить всё моё счастье желанное – не заставляйте идти за ненавистного человека.

– Я прощаю тебе сумасшедшие речи твои... Прощаю даже твою любовь. Но приказываю выбросить эти пустяки из головы... Ты будешь за Златогорским... Ты знаешь меня: я шутить не люблю, но сумею заставить тебя понять твою же собственную пользу.

И Звездич вышел” [2:72].

Этот небольшой отрывок даже графически выделен в повествовании и оформлен как сцена в драме.

Невозможно представить речи героев повести без выразительных жестов, мимики, движений тела – кинетики. Кинетическая речь является составляющей зрелищного эффекта во

взаимодействии с другими элементами драмы. В повести автор довольно редко описывает, с какими жестами или мимикой герои произносят свои монологи и диалоги, но движения так и проглядывают за экспрессией речи. Кинетика помогает писателю создать зрительный рисунок сцены.

Ю.М. Лотман писал: “Театральность – есть язык театра как искусства” [1:604]. В повести Я.П. де Бальмена “Не достанься никому – ни мне, ни ему, злодею моему” мы ясно прослеживаем театральное мышление автора. В жанровом отношении повесть напоминает мелодраму – драматический жанр, характеризующийся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резкими столкновениями добра и зла. Структурные элементы произведения подчинены тому, чтобы пробудить в читателе зрителя. Яркость, выразительность достигается специфическими театральными приёмами. Атмосфера, сюжет, характеры – изображены театрально. Всё производит впечатление театра, а не жизни. Присутствие эффекта театральности в повести обусловлено как культурно-историческими факторами, так и художественным замыслом писателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Об искусстве/ Лотман Ю.М.– С.-Петербург, 1998. – 702 с.
2. Бальмен Я.П. Повести/ Бальмен Я.П. – Х.: Прапор, 1988. – 358 с.
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь/ Лотман Ю.М – М.: Просвещение, 1988. – 349 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства/ Выготский Л.С. – С.-Петербург: Издательство “Азбука”, 2000. – 411 с.
5. Волькенштейн В. Драматургия: Метод исследования драматических произведений/ Волькенштейн В. – М.: Новая Москва, 1923. – 340 с.
6. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды/ Виноградов В.В. – М.: Наука, 1976. – 512 с.
7. Литературный энциклопедический словарь/ Под ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.